

## RESEÑA

María Asunción Flórez Asensio, *Músicos de compañía y empresa teatral en Madrid en el siglo XVII*, Edition Reichenberger, Kassel (Colección DeMusica, 23), 2015, 2 vols., 821 pp. ISBN: 9783944244082.

TERESA FERRER VALLS (Universitat de València)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.233>>

Este trabajo complementa el publicado anteriormente por la autora con el título *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, ICCMU, Madrid, 2006 (puede verse la reseña realizada por M. Lambea y L. Josa, *Revista de musicología* XXX 1, 2007, pp. 288-298 (puede verse la reseña realizada por M. Lambea y L. Josa, *Revista de musicología*, XXX 1, 2007, pp. 288-298). Ambos tienen su origen en su importante tesis doctoral *Teatro musical cortesano en Madrid durante el siglo XVII: espacios, intérpretes y obras*, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2004 y consultable en red (<http://eprints.ucm.es/5131/>).

En su libro anterior la autora prestaba especial atención al espacio de la corte como impulsor del teatro musical hispano, a la función de la música en el marco de las representaciones y fiestas de corte, a su organización, a sus variaciones estilísticas y a sus géneros. En aquel trabajo, Flórez ya insistía en el papel importante que jugaron en el ámbito del teatro de corte en el siglo XVII los «músicos de la comedia», es decir, los músicos integrados en compañías profesionales. Según reitera la autora en su nuevo trabajo, «en España la interpretación de las partes musicales se encargó desde fechas muy tempranas a los miembros de las compañías de cómicos profesionales, incluso en el teatro palaciego», y las instituciones musicales de la corte, fundamentalmente los músicos de la capilla real, apenas participaron en las representaciones de corte (p. 6). Flórez ofrece en este libro un extenso estudio que analiza el papel que la música y sus intérpretes jugaron en el teatro de la época, ahora especialmente en vinculación con las compañías teatrales. El tema resulta

complejo, pues a pesar de que es bien sabido que su contribución era fundamental en el desarrollo de las representaciones de la época —como muestran los testimonios de los contemporáneos y la propia dinámica empresarial de las compañías—, hay que partir de la premisa, como la autora destaca en muchas ocasiones (pp. 8, 10, 270, 271, 272, 279, 330...), de que la documentación que conservamos, si bien es abundante, tiene que ver sobre todo con cuestiones contractuales o administrativas y apenas se conservan documentos específicamente musicales, como partituras, o descripciones detalladas de las funciones que cumplían los integrantes de las compañías, cuyos límites son la mayor parte de las veces difusos. Es de agradecer, por tanto, que Flórez se enfrente desde esta premisa al análisis de la documentación indirecta conservada, para reivindicar la función de este grupo profesional cuya importancia fue indudable. De hecho, si llevamos a cabo una rápida consulta en el DICAT, *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (T. Ferrer Valls *et al.*, Reichenberger, Kassel, 2008), a partir de una búsqueda por la función «músico», se recuperan un total de 89 mujeres y 419 hombres. Es decir, un total de 508 registros biográficos en los que aparece alguna referencia a la práctica de una actividad musical. Aun descartando unos pocos que puedan ofrecer alguna duda respecto a esa actividad, esa cifra no es nada desdeñable. Hay que recordar, no obstante, que, como sabemos por muchos de los contratos, la actividad de representante y músico en muchas ocasiones se compatibilizaba, por lo que bastantes de los consignados como músicos eran también actores. Esto plantea un problema en la práctica a la hora de dilucidar si nos encontramos ante especialistas específicamente dedicados a la actividad musical, pues es muy frecuente que a lo largo de su carrera den el paso de un ámbito a otro, o que se compatibilicen ambas actividades (actor / actriz, músico, cantante, bailarín). A ello hay que sumar que los datos que se han conservado con el paso del tiempo son parciales y que, por lo tanto, nos enfrentamos con biografías fragmentarias que no siempre reflejan la actividad completa del biografiado en todas sus facetas.

El trabajo que presenta Flórez Asensio se reparte en dos tomos. En el capítulo I del primer tomo la autora traza un panorama, a manera de estado de la cuestión, sobre la «vida teatral madrileña» en los diferentes ámbitos y espacios de representación: el teatro comercial, el del Corpus y el palaciego (pp. 13-175). Resultan muy útiles los apartados dedicados al personal administrativo, a la reglamentación y régimen económico en relación con los arriendos de los corrales, en los que la auto-

ra, haciendo uso de diversas fuentes, pero fundamentalmente de la documentación aportada en la colección de «Fuentes para la historia del teatro en España», presenta una síntesis del estado de conocimientos sobre el tema, al igual que en el capítulo dedicado a las compañías de actores, a su composición y su organización económica y jerárquica (pp. 177-236). La autora parte de la conocida distinción entre compañía de partes y compañía de ración y representación, incidiendo en el carácter endogámico de la profesión, y distinguiendo entre el papel que ocupaba el autor como empresario respecto a otros componentes de la compañía. Flórez dedica un apartado particular a la función que cumplían dentro de las compañías los llamados «sobresalientes», apuntando que, a diferencia de lo que sucedía en el ámbito de las fiestas palaciegas o del Corpus «la condición de *sobresaliente* dentro de una compañía no se refería tanto al prestigio profesional como a la condición de suplente» (p. 232).

En el tercer capítulo, dedicado a «Los profesionales de la música teatral» (pp. 237-298), se entra de lleno en el objeto del trabajo. A la hora de establecer una distinción entre las diferentes categorías de músicos que se pueden encontrar dentro de la compañía, la autora se refiere al denominado «músico principal», que era el que proveía «los tonos», y explica: «Además, en las compañías había —como mínimo— un segundo músico, designado habitualmente como *arpista*» (p. 238), que solía formar parte de las compañías como intérprete instrumental y a veces también como cantante. Aquí de nuevo nos encontramos ante una dificultad, y es que aunque es cierto que en la documentación de la época pueden aparecer ambas denominaciones, es cierto también que no se utilizan de una manera sistemática y que la mayor parte de las veces esas distinciones no son explícitas y tampoco implican una dedicación exclusiva a la actividad musical, pues, como reconoce la autora, es frecuente que se compatibilicen varias habilidades, incluida la de representar. Aun así, como subraya la misma autora, el hecho de que en la primera mitad de siglo xvii predominase el estilo polifónico y en la segunda la canción o tonada a solo, junto al mayor desarrollo del teatro musical en palacio, apuntala la idea de una progresiva especialización, bastante clara en el caso de las mujeres cantantes. Respecto a la consideración social de este grupo de profesionales en su época, Flórez comparte con J. Oehrlein («La profesión de actor en el Siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J.M. Díez Borque, Tamesis, Londres, 1989, pp. 17-33) la idea de que los actores

fueron un grupo bien considerado «por amplios sectores de la sociedad», y sostiene que esto fue así «especialmente tratándose de músicos de compañías» (p. 242). Lógicamente distingue entre la situación en que se podían encontrar los músicos que formaban parte de compañías de la legua y los que trabajaban en las más reconocidas compañías de título. La autora reúne algunos testimonios y anécdotas en apoyo de su opinión, testimonios que a veces es preciso contextualizar en el discurso narrativo del que surgen, especialmente si se trata de testimonios literarios, en los que se puede tratar con ironía del seguimiento social que despertaban los representantes. Las anécdotas de actores que gracias a su profesión podían relacionarse con personajes de la corte e incluso ser puntualmente favorecidos no implican necesariamente que su grupo estuviera altamente considerado socialmente, aunque el buen oficio de algunos de ellos hiciese que fuesen muy apreciados en algunos círculos y por algunos amantes de sus habilidades, que podían favorecerlos si se encontraban en una situación de poder. Recordemos la solicitud que el famoso Juan Rana hizo a la reina de una ración para su hija, que significativamente le fue concedida bajo la condición de que no trabajase como actriz (véase «Juan Rana» en DICAT). Por otro lado, los desplantes a las autoridades municipales de Madrid por parte de algunos grandes actores y actrices, documentados en algún testimonio, debían de ser una excepción, de la que no se puede inferir la fortaleza y el reconocimiento social de toda la profesión. La procedencia «honrada» e incluso hidalga de alguno de ellos no era lo habitual, y como tales excepciones las recoge, por ejemplo, el anónimo autor de la *Genealogía* (N.D. Shergold y John E. Varey, eds., *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*, Tamesis, Fuentes para la Historia del Teatro en España, II, Londres, 1985). Lo más habitual era que los actores fueran «hijos de la comedia», es decir, fuesen hijos de actores, algo que debió de estar bastante generalizado también en el caso de los músicos de compañía, como observa Flórez. En relación con esto, la autora trae a colación un interesante memorial que data de 1706, dirigido a Felipe V, en el que el Patriarca de las Indias argumentaba en favor del derecho del hijo del arpista Juan de Chavarría a ser admitido en el Real Colegio de Niños de Cantores y censuraba el rechazo «desvanecido» de los cantores y colegiales de esta institución (pp. 240, 247, 658-661). Flórez destaca la posición favorable del Patriarca, máxima jerarquía en la Real Capilla, pero el documento pone de relieve también el desprecio de los músicos de la capilla real respecto al oficio de actor y la distancia que consideraban que existía entre ellos y quienes se integra-

ban como músicos en las compañías junto con los actores. El rey desoyó la petición del Patriarca. Eso no significa que no existiesen colaboraciones puntuales entre músicos de la corte e incluso de la capilla real y *autores* y músicos de compañía, especialmente en Madrid para las fiestas del Corpus o de palacio, y que en alguna ocasión algún músico, como es el caso de Alfonso de Flores, al retirarse de la comedia, acabase ejerciendo su oficio en alguna de las múltiples capillas eclesiásticas, y al revés, que algún músico formado en una capilla eclesiástica pudiese seguir su oficio en una compañía, como fue el caso de Alfonso (de) Medina, apodado *Carabinillas*, que fue niño cantor en la catedral de Córdoba y, tras trabajar en el teatro, se retiró como músico o maestro de capilla de la catedral de Granada. Es probable que quienes alcanzaran un mayor nivel en la ejecución de su arte merecieran un mayor reconocimiento; para los demás la formación recibida en el seno de la compañía debía ser un lastre para ese reconocimiento social.

Junto a la situación social la autora aborda también la situación profesional de los músicos de compañía para concluir, tras analizar como ejemplo algunos contratos relativos a sus emolumentos en relación con otros miembros de la compañía, «que los músicos ocupaban un nivel intermedio y superior al que de su posición en las listas cabría suponer» (pp. 250-251), en las cuales suelen enumerarse en primer lugar los actores, después los músicos y tras ellos el personal auxiliar. La autora observa que los actores con cualidades musicales solían ganar menos que los músicos —algo especialmente evidente en el caso de los músicos principales—, y que sus emolumentos aumentaban cuando participaban en los espectáculos de la corte, que por sus características requerían una mayor formación y habilidad musical. Un análisis más amplio y detallado de los datos salariales que conservamos en contratos de la época, que son bastantes, es probable que permitiese afinar más estas conclusiones. La cantidad de datos que se pueden extraer, a partir de los ya recopilados en DICAT, en donde se recoge, cuando la fuente lo proporciona, no solo la función que se cumple dentro de la compañía, sino también la paga, permitiría un estudio de las diferencias de salarios en relación con las distintas funciones, con los distintos espacios de representación (corral / corte / fiestas de pueblos), o de especialización, y ayudaría a determinar si existe alguna evolución a lo largo del siglo en este aspecto. Resultan interesantes en este tercer capítulo las reflexiones sobre la formación musical y el proceso de aprendizaje técnico, aunque, como en otros casos, haya que lamentar que apenas hayan quedado rastros documentales. No

existe constancia alguna de la existencia de escuelas de música privadas dirigidas por maestros en el siglo XVII y la autora se decanta por un proceso formativo que, en ocasiones, tendría lugar en forma de pupilage o con maestros particulares, señalando que lo más común debió ser que, al igual que en el caso de sus compañeros actores, los músicos y cantantes se formaran en el seno de las propias compañías, muchas veces siguiendo también una tradición familiar. Esta consideración se refiere a la formación de los músicos de compañía, pues en Madrid existía, como recuerda Flórez, el Real Colegio de Niños Cantores, fundación de Felipe II para la provisión de voces para la real capilla, y existían otras capillas eclesiásticas menores, tanto en Madrid, como en otras ciudades, que en la práctica funcionaron también como espacios para la formación de cantores y músicos, y en algunos casos, como he señalado, acogieron a músicos de compañía retirados de la profesión. En el último apartado del capítulo III, «El músico como personaje teatral» (pp. 237-298) se revisan algunas comedias y obras breves para detallar la aparición de músicos, no necesariamente de compañías, en estas piezas, así como la función de la música respecto a la trama.

En el capítulo IV (pp. 299-454) se establece, hasta dónde la parca documentación lo permite, cuáles eran las obligaciones que podía contraer un músico dentro de la compañía. En las compañías los músicos debían ayudar a aprender y a ensayar las partes cantadas y bailadas a sus compañeros, a la vez que ellos eran los intérpretes instrumentales, y a veces cantaban y bailaban o representaban ellos mismos. La autora se refiere en este apartado especialmente a la guitarra española y al arpa como los dos instrumentos más habitualmente empleados en el ámbito de las compañías, hasta el punto de que la denominación *arpista* que recibían muchos músicos tenía que ver con el hecho de que habitualmente tañían la llamada arpa simple o de un orden, la más pequeña y fácil de transportar. Dentro de este capítulo se hace hincapié también en la importancia de la música vocal en el teatro del Siglo de Oro, pero destacando asimismo la importancia de la música instrumental, asociada al canto y a la danza o los bailes, presente en forma de preludios e interludios, especialmente en las fiestas cortesanas. La autora analiza las distintas funciones que podía cumplir la música en la representación de una obra: resumir aspectos de la acción o anticipar escenas, reforzar la expresión de sentimientos, especialmente en el caso de la música vocal, anunciar la aparición de determinados personajes, acompañar el descubrimiento de apariencias, evocar el fragor de una bata-



lla... Flórez concluye: «Podemos afirmar, por tanto, que en la época existía una sonoridad orquestal teatral típicamente hispana que se mantendrá a lo largo de todo el siglo XVII, cuya base la formaban arpas, guitarras, clarines, trompetas y cajas» (p. 341). Según la autora, en las fiestas cortesanas y en las del Corpus lo habitual era que la música de la loa y de la obra principal se encargase a un músico al servicio de la casa real o algún maestro de alguna de las capillas eclesiásticas de Madrid, mientras la obligación de facilitar la música de las piezas breves se encomendaba al músico principal de la compañía (p. 350). Entre los cometidos principales de un «músico principal» de compañía estaba proveer la música para las representaciones en los corrales. Analiza Flórez la inclusión de canciones en algunas obras teatrales de la época y los modos de proceder a la hora de proporcionar la música, bien sirviéndose de canciones preexistentes, cuya melodía se podía respetar o variar, o bien componiendo otras nuevas, y destaca la contaminación de tonadas y música entre los diferentes ámbitos musicales: popular, cortesano e incluso eclesiástico. De nuevo los ejemplos conservados son pocos, y Flórez incluye alguno de ellos en el apéndice II del segundo tomo, en el que aporta dos partituras y letras, facilitadas por Mariano Lambea y Lola Josa, que publica en Apéndice, II, ejemplos 7 y 12 (pp. 772, 773-784).

El segundo tomo contiene el capítulo V (pp. 355-709), titulado en el índice «Músicos de las compañías de Madrid», y simplemente «Músicos de compañía» en el encabezamiento del capítulo. Hubiese sido útil una mínima aclaración sobre qué se entiende «por compañías de Madrid»: ¿estables en Madrid, formadas en Madrid, que actuaron en Madrid? ¿Quiere decir esto que se tienen en cuenta tan solo los músicos que está documentado que trabajaron en esta ciudad? En este capítulo, tras una breve introducción, se da paso a un diccionario de músicos de compañías, organizado en dos listas: una de músicos principales (con 52 registros) y otra de arpistas (con 37 registros). La organización de las entradas está realizada del mismo modo que en el DICAT (datos generales, en la primera parte de la entrada, y actividad profesional, desglosada por años, en la segunda parte), lo que facilitará, de cara a una actualización futura de DICAT, el cotejo de datos. De momento, puedo apuntar que en DICAT encontramos músicos que no figuran en ninguna de las dos listas incluidas en el libro, a pesar de que la autora ha manejado y cita la base de datos. Por ello, se echa de menos una explicación más precisa sobre los límites y método empleado para la confección del diccionario: bajo qué criterios se han selec-

cionado los músicos incluidos, por qué razón se han descartado otros; por qué se ha decidido no incluir a las mujeres, algunas de las cuales también están documentadas como arpistas, e incluso encontramos un caso en DICAT, el de Feliciano de Ayuso, a la que se hace referencia en un poder de 1669 como «cuarta dama y música principal». Por otro lado, aunque se han incluido algunos actores que fueron músicos, no queda claro cuántos de ellos se han tenido en cuenta. El modo de consignar los datos no facilita la detección de estos casos, puesto que muchas veces se registra la dedicación de un individuo como músico y no como actor, cuando esta también aparece en el documento de donde procede la noticia. Por ejemplo, en el listado de músicos principales se incluye a Gaspar Diago, que en un contrato de 1655 figura como músico principal, «para poner la música», pero también para representar, como se indica en DICAT. Pedro de Fonseca figura como músico principal en un contrato de 1669 pero, como se indica en DICAT, también se le contrata como actor.

En mi opinión, la división en dos listas (músicos principales y arpistas) es arriesgada, dada la polivalente habilidad de muchos músicos, que pudieron compatibilizar ambas funciones, aunque no siempre tengamos constancia de ello, aparte el hecho de que en bastantes ocasiones fueran también actores. La propia autora señala que en la «primera mitad de siglo lo más habitual es que se dé todavía una ambigüedad» (p. 457). Al parecer conforme avanzamos hacia el siglo XVIII, la especialización resulta más habitual. Respecto a la distinta función que podría fundamentar esta división, Flórez apunta: «La documentación conservada prueba que desde mediados del siglo XVII se definen dos categorías principales de músicos de compañía: músico principal y arpista, estableciéndose una división del trabajo encomendado a cada uno de ellos: al primero le compete “poner los tonos” y “enseñar la música a los compañeros”, mientras que el arpista parece que se ocupaba de tareas más secundarias y rutinarias. En ocasiones esta plantilla podía verse aumentada por un “segundo músico”» (p. 456). Aunque es evidente que existía una diferencia de rango, como en el caso de los actores, no siempre quedan claramente definidas las diferentes atribuciones dentro de la compañía y si bien es cierto que el término «músico principal» y «segundo músico» comienzan a emplearse con mayor frecuencia en la documentación en la segunda mitad de siglo, y sobre todo en el último cuarto, la especificación no es sistemática y constante y a veces simplemente aparece la denominación «músico», por lo que una división tajante puede no responder



a la realidad de todo el siglo XVII. Como nota para la reflexión, apuntaré que encuentro una ocasión en que el término «músico principal» no parece aludir al cometido de proporcionar los tonos, como sucede en el contrato de 1638 con Francisco Ángel, que estipula que deberá «cantar la parte de músico principal» (DICAT).

El trabajo finaliza con unos útiles apéndices, que incluyen algunas tonadas y partituras; sigue la bibliografía manejada, y unos útiles índices onomástico, de obras citadas y de canciones y primeros versos. Quizá hubiese sido conveniente separar en un índice propio los nombres de músicos incluidos en los dos listados del diccionario, para una mayor comodidad de consulta.

Sin duda, el esfuerzo invertido por la autora en este extenso trabajo contribuye a dar visibilidad a un grupo de profesionales indispensable para el desarrollo de cualquier representación de la época, abordando el tema desde la interdisciplinariedad, al aunar la perspectiva musicológica y teatral, y debe ser bienvenido, en tanto abre nuevos caminos para la reflexión y el debate.